过度阐释与文学研究的未来

——读张江《强制阐释论》

张隆溪

内容提要　语言表述与其意蕴之间，总有一定距离，而文学语言含义丰富，理解文学作品就尤其需要深入理解和阐释。因此，阐释是必要的，只有通过阐释，文学才得以为读者深入理解。但阐释不能脱离文本实际，把来自其他领域的理论、概念和方法强加在文学文本之上。20 世纪西方文学理论的发展，使文学批评更深入系统，但同时也有理论取代文学而产生张江所说“强制阐释”的趋向。注重文本实际，防止脱离文学作品、牵强附会的“强制阐释”，是文学批评得以正常发展的必由之路。如何建立合理而有说服力的解释，则是我们需要进一步讨论的问题。

关键词　阐释与强制阐释；文本实际；理论方法；文学批评

文学是语言的艺术，而作为艺术，文学语言不仅有达意的通讯功能，更有语言形式表述完美的审美功能，并超出文本字面，有更丰富、更深远的含义。对于一般语言，孔子认为“辞达而已矣”（《论语·卫灵公》），然而诗的语言则远不止此，所以《论语》里有学生向老师请教诗句含义的记载。《学而》篇载子贡向孔子请教：“贫而无谄，富而无骄，何如？”孔子回答说：“未若贫而乐，富而好礼者也。”这本是师徒两人在讨论一个人无论贫富穷通，怎样做才算符合道德规范，子贡却引诗说：“《诗》云：‘如切如磋，如琢如磨’，其斯之谓与？”对此孔子颇为赞赏，便夸奖子贡说：“赐也，始可与言《诗》已矣，告诸往而知来者。”这里以时间为比喻，孔子说贫富应当如何是“往”，而由之推知的“来者”，就是子贡超出诗句本意所作讽寓性的理解。《八佾》篇的一段对话更有趣，子夏请教孔子说：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮’，何谓也？”孔子回答说：“绘事后素。”然而子夏对老师这比较实在的解释似乎不够满意，就进一步问道：“礼后乎？”孔子对此大为赞赏，甚至认为学生对老师有所启发，就说：“起予者商也！始可与言《诗》已矣。”然而这两段记载都是截取《诗经》里的字句来附会孔门所言礼乐仁义，是先秦常见“赋诗断章”的做法，从文学批评的角度看来，实在不足为训。但这两段话却说明了一点，即诗的语言不是简单直白的表述，诗的含义往往需要解释。可以说文学从一开始，就离不开阐释。

在西方文化传统中，诗和阐释也有悠远的历史。古代希腊有一种传统观念，认为诗人就像巫师一样，因为神灵附体，才在一种迷狂状态中唱出诗句来。这就是所谓诗人“灵感”的概念。柏拉图在《伊安篇》里就说，诗人只有“受到灵感，完全失去自我，不再有理性的时候，才可能作诗”①。在苏格拉底的《申辩篇》里，柏拉图描述苏格拉底与诗人们谈话，发现他们全然不知道自己作品的含义，于是“可以毫不夸张地说，任何旁人都比真正的作者更能解释诗的意义。……他们发出高深的讯息，却丝毫不知道其意义是什么”②。这就使得批评和阐释成为必要，作品的意义必须通过批评和阐释的理性说明，才得以被一般读者所理解。19 世纪阐释学在德国哲学中兴起时，施莱尔马赫就为阐释学的任务作了这样著名的界定：把作者无意识的创作带入意识的领域，“首先理解得和作者一样好，然后理解得比作者更好”③。现代的文学批评家不再说诗人处于迷狂状

态、神智不清或无意识创作，却认为文学不能直接诉诸读者，只有批评才能直接而明确地告诉读者，文学的意蕴何在。加拿大著名批评家弗莱就一再强调，“艺术只是表现，但不能直说任何东西”，“并非诗人不知道他在说些什么，而是他不能够直说他所知道的东西”④。换言之，文学要在社会上具有存在价值，产生影响，都必须经过文学批评和阐释的中介。

由上面简短的讨论我们可以见出，无论在东方还是西方，诗或文学都与批评和阐释共存，东西方也都各有悠长的阐释传统，而诗或文学的语言因为意蕴深厚，丰富含蓄，往往允许多种解释，可以见仁见智，乃至诗无达诂，使批评和阐释更显得重要。当然，没有文学及其深厚的意蕴，就不会有文学的阐释，但没有能揭示深厚意蕴的阐释，文学作品也就像一些“无言的花朵”，终究不能被读者深入理解。这里所谓“无言的花朵”，来自德国诗人海涅的一段话，他在《论德国宗教与哲学的历史》序言中说：

> 近来法国人以为，如果他们接触到德国文学的精品，就可以了解德国了。其实他们只不过是从完全的蒙昧无知，进入到肤浅表皮的层次而已。只要他们没有认识宗教和哲学在德国的意义，对他们说来，我们文学当中的精品就永远只是一些无言的花朵，整个德国的精神就只会显得枯涩难解。⑤

海涅这段话把阐释之重要表述得十分清楚，同时也使我们意识到，不仅东西方之间有文化差异，就是同属欧洲的法国与德国，其间也有文化差异，也就有阐释的必要。伟大的文学作品往往以优美而深刻的形式，表现一种文化传统的精神价值，而文学批评和阐释就可以深入那种文化传统，清楚地揭示那些价值。但由此我们也可以知道，批评和阐释之重要，就在于可以揭示文学本身的意蕴和价值，加深读者对作品的理解和鉴赏，更进一步，则在于培育人们的道德情操和人文精神，使我们认识到个体的人生存在宇宙当中的意义。

传统上文学批评往往是作家诗人的夫子自道、经验之谈，到 20 世纪，文学批评逐渐成为一门专科，成为学者和批评家的专业和职业。文学阐释的专业化一方面极大拓展了理论深度，也极大提高了认识能力，对文学的性质、文学体裁、文学演变和接受的历史，以及文学作品的鉴赏、分析和深入理解，都有很大帮助，远比以前停留在印象式的评点更有说服力，更能揭示文学作品的意蕴；但另一方面，文学批评和阐释也有越来越依赖理论的趋向，理论越是精致，就越有自己的一套概念和专门术语，也往往越加抽象虚玄，离开了表现具体鲜活的人生之文学，也就渐行渐远。在 20 世纪文学批评和阐释的发展当中，这种趋向在西方学界，尤其在美国，表露得十分明显，到后来不仅理论掩盖了文学，而且大有文化研究取代文学研究之势。这一趋势已经引起很多文学研究者的不满，在美国比较文学学会 2006 年出版的关于比较文学总体状况的报告中，主持此报告的学者苏源熙就明确指出，文学理论取代文学本身已经成为当前文学研究面临的一大问题。他讽刺那些离开文学空谈理论的学者说：“现在做一个语言学家，你可以不必懂很多语言，在过去几十年里，似乎同样可以以研究文学为业而无须不断提及文学作品。”⑥文学理论取代文学，使文学沦为理论的仆从，把文学当做文献资料，为文学之外其他领域的理论提供佐证材料，甚至为宣扬一种理论而肆意歪曲文本，强词夺理，强作解人，这些都使文学研究产生了深刻的危机。在这个全球化时代，文学研究的问题已经不仅是美国和西方学界的问题，更重要的是，文学和阐释之间的关系具有普遍性，而非仅限于某一文化或某一传统。我们在上面已经提到，无论东方或西方，文学与阐释都有悠久的历史，所以从不同角度探讨阐释与文学研究的关系，对整个国际学术的发展都具有重要意义。

在中国具有权威影响的《文学评论》2014 年第 6 期，张江发表了《强制阐释论》，接着又在 2016 年第 5 期，发表了续篇《理论中心论——从没有文学的“文学理论”说起》。这两篇论文对于在西方理论影响之下、脱离文学空谈理论的趋向，提出了十分尖锐的批评。作者很熟悉 20 世纪西方文论的发展，对其成果和问题有广泛了解和深入思考，所以文章例证丰富，颇有说服力，是目前在文学研究领域具有相当分量和价值的论文。《强制阐释论》开宗明义，指出西方文论在中国有相当大的影响，“特别是在最近三十多年的传播和学

习过程中，一些后来的学者，因为理解上的偏差、机械呆板的套用，乃至以讹传讹的恶性循环，极度放大了西方文论的本体性缺陷”。作者说明，他提出“强制阐释”这一概念，“目的就是以此为线索，辨识历史，把握实证，寻求共识，为当代文论的建构与发展提供一个新的视角”。接下来他界定了“强制阐释”的含义：“强制阐释是指，背离文本话语，消解文学指征，以前在立场和模式，对文本和文学作符合论者主观意图和结论的阐释。”[⑦]全文由四个部分组成，分别讨论强制阐释的四个基本特征，即“场外征用”“主观预设”“非逻辑证明”和“混乱的认识路径”。每个部分都举出例证，分析其脱离文学文本，以主观预设的立场、方法，把歪曲文意的解释强加在文学作品之上的谬误。

所谓“场外征用”指挪用文学之外的学科，如哲学、语言学、心理分析、生态和环境科学等，将其理论、方法和术语套用到文学作品上，结果往往是误读文学文本，把文学作品曲解为这些理论的文本例证。张江文中举例，一个是用当代生态批评理论解读爱伦·坡的名著《厄舍老屋的倒塌》，把这部哥特式恐怖小说按照生态批评的需要重新剪裁，将之变成关于环境和生态的寓言。另一个例子则是曾在学界引起一阵轰动的“索卡尔事件”。1996 年，纽约大学物理学教授索卡尔（Alan Sokal）在美国后现代文化研究刊物《社会文本》（*Social Text*）上，发表了一篇文章，论证“量子重力”不是什么客观真理，而是社会和语言的建构。文章发表时，索卡尔又在另一刊物撰文，说明他发表在《社会文本》上的文章，是故意把在科学上完全荒谬的内容，用一套后现代话语的形式表述出来，所以尽管在科学上站不住脚，却因为看起来符合后现代主义者消解真理、事实、客观性等意识形态的需求，便得以顺利发表。他这样做的目的，是要试探《社会文本》作为后现代主义话语的一份重要刊物，在学术上是否严谨。索卡尔发表这篇“诈文”，当然使《社会文本》蒙羞，但也受到许多后现代主义者的批判和攻击。张江认为，索卡尔事件说明，“文学理论向场外理论借鉴的，应该是科学的思维方式和研究方法，而不是对现成结论和具体方法的简单挪用”[⑧]。不过索卡尔不是把物理学理论挪用到文学和文化研究中去，而是故意用荒谬的挪用去证明，后现代理论只顾其意识形态，却完全没有学术的严谨，不遵从学术规范。当然“场外征用”在当代西方文学批评中，实在是屡见不鲜，用心理分析理论解读文学，用文学作品印证心理分析概念，就是常见的一种。几乎各派理论都利用文学作品宣扬自己的主张，可以说这是西方文学批评的一个通病。

张江认为主观预设是“强制阐释的核心因素和方法”，所以对此的批评也是他论文的中心部分。他以女性主义批评家肖瓦尔特将奥菲利亚而非哈姆雷特视为莎士比亚《哈姆雷特》的主角和中心的解读为例，说明预设立场对文学作品明显的歪曲和重构，不符合作品原文，“超越了文学批评的正当界限”。女性主义争取妇女权利，对社会进步当然很重要，但把社会和政治立场强加到文学作品的解读上去，结果只会如张江所说，“其过程难免强制，结论一定远离文本”[⑨]。我可以举另一个例子来说明主观预设之荒谬。也许莎士比亚的作品太有影响力，所以西方各派理论都争先恐后要借用莎剧宣扬他们的理论观念，其中就我所见最为荒谬者，莫过于同性恋研究者乔纳森·戈德堡对《罗密欧与朱丽叶》的误读。在此悲剧结尾，互相敌对的两个家族决定和好，用纯金建造罗密欧与朱丽叶的纪念像，这固然表示了和解和社会秩序的恢复，即“异性恋秩序”的稳固，但戈德堡强调说，在此之前，卡普莱特把手伸给蒙塔古并称他为“兄弟”，就是同性恋者的动作，所以他宣称，“更确切地说来，剧的结尾所肯定的乃是一种同性恋秩序”[⑩]。《罗密欧与朱丽叶》剧中著名的一幕，是月光下朱丽叶在阳台上的独白，她感叹说，罗密欧何必要叫罗密欧呢？“名字有什么呢？我们叫做玫瑰的那种花，换一个名字还不是同样香甜？”批评家们历来认为，朱丽叶此话的意思是说，罗密欧虽然来自蒙塔古这一仇家，却无碍于她爱罗密欧这个人。名字是外在的，人的本身才是她之所爱。可是戈德堡对此却另有一番曲说别解，他坚称朱丽叶在这里说的“玫瑰”（rose）是指“罗莎林”（Rosaline），即此剧开场时，罗密欧先爱上的那个女人。罗密欧后来爱上了朱丽叶，所以朱丽叶是罗莎林的替代品。戈德堡更进一步说：“我们如果按朱丽叶话中暗示的另一种等同关

系，即把罗密欧替代为玫瑰，也就是替代为罗莎林，那又会是什么样的结果呢？起码我们可以认识到，欲望不一定由其对象的性别来决定，罗密欧与朱丽叶相配并不是什么异性相爱的完美和私隐的时刻，而是一个系列之一部分，而这一系列的互相替换既不尊重个人的独特性，也不尊重性别的界限。”[11]把这句绕来绕去的话直白地说出来，那就是朱丽叶说玫瑰换一个名字会是同样香甜，指的不是罗密欧，而是罗莎林，也即另一个女人。“把罗密欧替代为玫瑰，也就是替代为罗莎林”，也同样是说朱丽叶在月光下思念的不是男人，而是一个女人，即“欲望不一定由其对象的性别来决定”。这样一来，自莎士比亚时代以来的数百年间，几乎所有的读者、观众和批评家们都没有理解《罗密欧与朱丽叶》这出悲剧的真正意义，因为大家都一直以为，这是表现男女之间热烈爱情的悲剧。在当代同性恋批评的光辉照耀之下，戈德堡才破天荒指出了此剧暗含的同性恋之深层意义。在《理论中心论》一文中，张江点出了同性恋批评的要害：“他们就是要尽一切努力，把正典作家和经典文本，紧紧贴附于同性恋诉求，对之重新加以审视，并以此为主线，重写全部文学史。”[12]由同性恋批评的预设立场出发，无论罗密欧与朱丽叶还是别的什么爱情故事，最终都只能是同性恋的故事。在我看来，这只是对莎士比亚作品肆无忌惮的歪曲、匪夷所思的误解。这不是武断的强制阐释，还能是什么呢？

文学作品的确可以有多种理解和阐释，但这并不等于理解和误解、曲解没有区别，没有界限。张江提出批评的公正性很有道理，他拟定了三个基准：第一是文学批评必须尊重作品的本体存在；第二需要考虑作者意图；第三则须考虑作品文本的实际效应，以此来检验读者的理解是否合理。关于作者意图，我们可以进一步讨论，但可以肯定，当代西方文论几乎完全排除作者，是走极端的偏狭。不少人奢谈“作者已死”，却没有意识到，这不过是听从了一位作者的话，即法国批评家罗兰·巴尔特提出的概念。针对强制阐释，张江认为文学批评应当有基准，而不能脱离文本实际，造成误解和曲解：“我们赞成对文本的深度解析，承认作者意图与文本实际呈现存在的分离，欣赏批评家对作品的无限阐释和发挥，但是，所有这一切都应以上述三点为基准，在这个基准上开展超越文本的批评。”[13]这里对“文本实际”的强调非常重要，我在下面还会详细讨论，因为那是抵制强制阐释最根本的基础。

在西方文学批评中，不合逻辑、自相矛盾的论述并不少见。后现代理论否认普遍真理，但那否认普遍真理的理论本身就是后现代主义普遍宣讲的真理。解构主义一方面强调意义的不确定，解读之不可能，另一方面又把各种文本都作解构式分析。诸如此类，不一而足。张江揭示主观预设必然产生“非逻辑证明”：“为达到想象的理论目标，批评无视常识，僭越规则，所得结论失去逻辑依据。更重要的是，一些逻辑上的明显错误，恰恰是因为强制阐释造成的。”[14]。在文章最后“混乱的认识路径”一节，张江批评西方理论不断变换风尚，多是从理论到理论，脱离文学实践。又批评其空洞抽象，其中符号学理论尤其典型，把具体的文学化为抽象符号，“用抽象集纳具体，具体存在的思想和内容凝缩于抽象结论，导致文本内容尤其是思想内容的虚无。……离开具体的文本，离开对具体文学的具体分析，就没有文学的存在。无感情、无意义的符号必然导致对文学特性的消解，导致理论的神秘化”[15]。另一方面，解构批评又把文学的文本打碎拆散，只有片段的具体而无整体的抽象，就像把一个完整的钟表，拆散为互不相干的零件，结果是把文学彻底解构，“成为零乱飘飞的一地鸡毛”，不得要领[16]。这种种问题涉及实践与理论、具体与抽象、局部与整体之关系，而如何正确把握、妥善处理这些互相牵连的关系，当然不是一件容易的事。在全文最后，张江提出“一个完整有序的系统”，这是文学研究作为一个成熟学科应有的理论：“在这个系统中，各方向的专业分工相对明确，配套整齐，互证互补。”[17]不过他的文章主旨在于批评西方的强制阐释问题，对这个系统没有作进一步的详细描述，而更多是指出西方理论的自相矛盾：

> 解构主义主张无中心，以往的一切理论都要被否定。真若如此，解构主义不是成为理论中心，而且是唯一的中心吗？形式主义、新批评、结构主义、后现代主义，以至于文化研究、新唯美主义，哪一个不是以对以往历史的完全否定、对场内其他理论的完全否

定而表达自己理论的整一性和全局性的?[18]

这样以一种理论取代另一种理论，只能造成整个文学研究的碎片化，形成各种壁垒。张江说：“以理论为中心，依循理论的意志展开和运行自己，是20世纪西方文艺理论生成和发展的基本特征。”[19]与此相对，他用有机整体的观念来描述更理想的文学理论系统。他说：

> 一个成熟学科的理论必须是系统发育的。这个系统发育体现在两个方面。从历时性上说，它应该吸取历史上一切有益成果，并将它们贯注于理论构成的全过程；从共时性上说，它应该吸纳多元进步因素，并将它们融为一体，铸造新的系统构成。[20]

吸收过去和现在一切合理有益的理论成果，综合起来建立一个能加深我们对文学作品的理解的批评系统，这当然应该是文学研究者努力的目的。而要达到这个目的，我们既需要了解西方各派的文学理论和研究方法，又必须独立思考，依据文学文本的实际、中国文学深厚的传统以及我们自己的审美经验和阐释立场，得出文学研究的基本准则。张江在《理论中心论》的结尾提出，中国学者应该“改变过去曾经有过的盲目依从和追随，推动中国自己的理论健康壮大”[21]，这的确值得我们深思。

30多年前，中国经历了文革，刚刚进入改革开放的新时期，我们走出完全闭塞、对外部世界一无所知的蒙昧状态，渴求一切新知识和新思想，在文学批评和研究方面，对西方当代各种理论也充满了好奇和了解的愿望。那时候在文学批评领域，机械的“反映论”仍然是占据正统地位的观念，介绍当代西方文论有助于打破“反映论”的僵化教条，所以无论新批评还是形式主义，结构主义还是后结构主义，阐释学还是接受美学，对当时国内的文学批评来说，都有刺激思想、开阔眼界的作用。我那时在《读书》杂志上曾连续发表介绍西方文论的文章，1986年结集为《二十世纪西方文论述评》出版，在国内对西方理论的介绍中，是较早的一本书。我在那本书的《前记》里说：“我认为仅仅介绍这些理论是不够的。它们各具特色，也各有局限，各派文论家在提出某种理论，把文学研究推向某个新的方向或领域的时候，往往又把话讲得过火冒头，走向某种极端。我们可以了解各派的理论，但不可尽信盲从其中的任何一派，而所谓了解其理论，本身已经包含了解其问题和局限的意思在内。”[22]30多年过去了，这几句话到现在看来仍然没有过时。西方各派文论的确各有独到见解和长处，但也的确常走极端，形成张江所说的“强制阐释”，所以我们不能盲目追随，而应该有自己独立的思考，对文学批评和研究，提出我们自己的意见和看法。

关于文学阐释，我希望在此稍作进一步讨论。张江认为，伽达默尔注重文艺和美学，“其目的是用文学丰富和扩大哲学，用艺术解释证明哲学解释”[23]。这句话说得固然不错，但把伽达默尔阐释学作为“场外征用”的一例则并不妥当。伽达默尔之注重文艺和美学，其重要性在于强调人生的真理并非科学方法可以穷尽。他一再说阐释是人之生存的本体状态，不是一种可以按部就班去操作的方法，所以阐释学在西方的学院里，并没有像德里达的解构主义那样，在20世纪八九十年代成为广泛流行的文学理论。西方文学批评有解构各种文学作品的论文，有用符号学、心理分析、女性主义、后殖民主义、性别研究、同性恋研究等各派理论套用在文学作品上的论文，却没有或很少有人声称，用阐释学作为一种方法去分析文学作品。在20世纪，科学技术主导一切，计量化的科学方法也普遍应用于社会生活的各个方面，事事只讲求实效和利益，结果往往重量不重质，社会组织和运作方式也往往变得机械，只讲形式，不顾内容。那些无法量化的价值，尤其是人类精神文化的价值，则日益被边缘化而不受重视。针对这种状况，伽达默尔反对以自然科学为唯一的真理和唯一的认知模式，所以特别重视文学艺术和美学的问题。他在《真理与方法》中说：“艺术中难道没有知识吗？难道艺术经验不也包含真理吗？那肯定是不同于科学的真理，但难道不是同样可以肯定，那也绝不是较低层次的真理吗？”他接下去又说，尽管艺术的知识不同于自然科学的知识或伦理道德的知识，也不同于任何概念化的知识，但“美学的任务恰恰就在于要阐明这样一个事实，即艺术经验（Erfahrung）是一种独特的认知模式”[24]。伽达默尔强调文艺作品的本体性质，认为文学艺术可以给我们不同于科学技术的知识和真理，而对人类生活来说，那是同样重要的知

识和真理。在我们这个科技主导一切的时代，伽达默尔的名著《真理与方法》可以说为艺术和人文之真理和价值作出了极为深刻有力的哲学论证。

在具体阐释方面，由于伽达默尔肯定人的主观作用，认为对文本的解释不能以作者意图为准，所以很容易被人误认为是激进的相对主义者。《真理与方法》于 1960 年出版后不久，E. D. 赫斯就发表了《解释的可靠性》一书，批评伽达默尔动摇了意义的稳定性和解释的可靠性。赫斯认为，解释的可靠性必须以意义的稳定为前提，而作者的本意就是这可靠性的来源，所以他说："一切可靠的解释都是以重新认识作者本意为基础。"[25]他当然知道，事实上，对同一个文本，不同的人可能有不同的理解，但他坚持认为，可能因人、因时、因地而改变的是文本的含义（significance），而固定不变的则是文本的意义（meaning）。在 19 世纪德国阐释学传统中，早已有固定的意义（*Sinn*）与变动的含义（*Bedeutung*）之分，但这并不能解决人们对同一文本有不同解释的实际问题。至于作者本意，就文学批评而言，那也是批评家在解读作品中自己的理解，而不是作品文本以外真正客观的存在。像莎士比亚的作品，就很难肯定作者的本意是什么，但也由此而产生出各种丰富的批评和阐释。对阐释之多元，对作者本意的理解可能因人而异，中国古人也早有很清晰的认识。沈德潜《唐诗别裁·凡例》说："古人之言包含无尽，后人读之，随其性情浅深高下，各有会心。如好晨风而慈父感悟，讲鹿鸣而兄弟同食，斯为得之。董子云：'诗无达诂'，此物此志也。"王夫之《姜斋诗话》卷一《诗绎》，更明确指出读者的作用："作者用一致之思，读者各以其情而自得。……人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所贵于有诗。"我们在一开始已经说过，诗或文学的语言不是简单直白的表述，其含义往往需要解释，所以文学语言往往有多义性，作品的阐释也就有多种可能。

海德格尔首先把理解者的主观性带入阐释之中，承认理解者的立场、观点、知识背景等因素形成理解事物的眼界或水平（horizon），对理解必定会产生影响。他认为，理解总是"植根于我们预先已有的东西，即先有（fore-having）之中"[26]。这就是说，理解开始于预先的期待，或称理解的先结构。然而这并不意味着理解始终陷在先入之见里，不能自拔，也不意味着理解过程是一个恶性的阐释循环。海德格尔十分明确地说："在这循环之中，暗藏着最基本认识的正面的可能性，我们要把握这一可能性，就必须懂得我们最先、最后和随时要完成的任务，就是决不容许我们的先有、先见和先构概念呈现为想当然和流行的成见，而要依据事物本身来整理这些先结构，从而达到科学的认识。"[27]由此可见，尽管阐释由理解的先结构开始，但在理解过程中，被理解的事物会构成一种挑战，理解者必须随时"依据事物本身"来修正自己理解的先结构和先入之见，以求达于正确的认识。伽达默尔在《真理与方法》里引用了海德格尔这段话，并进一步解释说："海德格尔阐释思考的要点，并不在于证明有阐释的循环，而在于指明这一循环在本体意义上有正面作用。"[28]所谓在本体意义上有正面作用，就是承认我们的理解总是从理解的先结构开始，我们看事物总有自己的视野和眼界，但这仅仅是开始，而不是理解的全部。理解是一个逐步完善的过程，此过程不可避免会始于已经先有的看法，然后再修正这看法，而每次修正又形成新的看法，在逐步修正中渐渐达到接近正确的认识。由此可见，理解和阐释是一个主观观念与客观事物不断互动的过程，虽然理解必然从预设的概念开始，但在与事物本身互动的过程中，这种先入之见会得到不断修正，越来越接近正确的认识。最后达成的理解是理解者和文本"视野的融合"（Horizontverschmelzung，fusion of horizons）[29]。所以伽达默尔描述理解的过程说："理解是从先有的观念开始，然后用更合适的观念来取代先有的观念。"[30]他又说："在方法上自觉的理解，不仅仅注意形成预测性的观念，而且要自觉到这些观念，以便验证它们，并且从事物本身获得正确的理解。海德格尔说应该从事物本身得出先有、先见和先构想的概念，从而达于科学的认识，也就是这个意思。"[31]对"事物本身"的强调，也就是对客观"文本实际"的注重。由此可见，以为阐释循环只是肯定主观成见，阐释学是一种主观主义或相对主义理论，就实在是一种误解。

伽达默尔的阐释学承认，对客观存在的事物或文本，不同的人可能有不同的理解，但这并不

等于消除不同理解之间的差异和区别，没有正误、高低、优劣之分。在这里，我们可以把伽达默尔的阐释学和尧斯的接受美学作一比较。尧斯认为审美过程是读者参与作品的创造，文本的意义是在接受过程中建构的。法国诗人瓦勒利（Paul Valéry）曾说，文学作品在读者的审美经验中才得以完成，尧斯十分赞同，认为这就意味着，“创造现在的意思就是一个接受者参与创造作品的过程。这也就是那句挑衅式的、从阐释学上看来不合理而引起争议的话的简单意思：‘*mes vers ont le sens qu’on leur prête*’（读者给予的意义，就是我的诗之意义）”[32]。尧斯的接受美学明显受伽达默尔阐释学影响，审美过程中接受者有参与的作用，也来自伽达默尔，但伽达默尔强调文艺作品的本体意义，并不认为作品不完整，需接受者来完成。伽达默尔也提到瓦勒利的话，但他认为，由那句话必然得出结论，以为“对作品的任何一种理解，都并不比另一种理解更差。并没有合适反应的标准”，这是完全错误的，是一种“站不住脚的阐释虚无主义”[33]。阐释必然多元，但并不能因此就消除一切价值判断的标准，误以为不同阐释之间没有高下之分。

在《真理与方法》里，伽达默尔提出一个重要概念，即“经典”。他说：“关于经典这个概念最重要的就是规范的意义（而且无论在古代还是在现代使用的经典这个词，情形都是如此）。”[34]坚持规范，就有文本意义稳固的基础，所以具有规范意义的经典概念，就与前面提到的“文本实际”的概念密切相关。经典是在文化传统中长久存在、影响深远的文本，虽然对经典的解释也有不同，但其文本有权威性，其意义也是相对稳定的。伽达默尔引用黑格尔的话说，经典是“自身有意义的（selbst bedeutende），因而可以自我解释（selbst Deutende）”[35]。这在西方阐释学尤其在《圣经》阐释传统中，有一个悠久深厚的基础，可以一直追溯到奥古斯丁（354—430）的时代。奥古斯丁在《论基督教教义》一书中宣称，圣灵有意使《圣经》的经文有浅显易懂的段落，以满足急于了解经文意义的读者，也有晦涩难解的段落，以满足那些习惯于深思而喜爱艰深的人，以免他们以浅显为浅薄，对简易的经文产生鄙薄轻视的态度。于是奥古斯丁说，《圣经》是一部意义明确的书，其中有意义显豁的段落，也有晦涩难解的段落，但“晦涩之处所讲的一切，无一不是在别处用晓畅的语言讲明白了的”[36]。奥古斯丁这一论断在基督教阐释传统中，对维护经典的权威性和坚持《圣经》文本的基本意义，都有很大影响。13世纪著名神学家托玛斯·阿奎那深受亚里士多德影响，尽量以理性的态度对待《圣经》解释，他反对脱离经文文本的讽寓解释（allegorical interpretation），而强调经文字面意义之重要。他在《神学大全》里说：“凡信仰所必需的一切固然包含在精神意义里，但无不是在经文的别处又照字面意义明白说出来的。”[37]这当然是继承了奥古斯丁的观点，坚持文本实际之重要。在16世纪欧洲宗教改革兴起之时，马丁·路德继承了从奥古斯丁到阿奎那关于经典阐释的这一传统，宣称圣灵“只可能有最简单的意思，即我们所说的书面的、或语言之字面的意义”[38]。黑格尔认为经典“自身有意义”，而且“可以自我解释”，就承袭了自奥古斯丁、阿奎那到路德这一阐释传统，把宗教经典的解释扩大到《圣经》之外重要文本的阐释。

张江在《理论中心论》中也说：“路德宗教改革的目的之一，就是回到经文的本义，改变教会对《圣经》的独断论阐释，意即教会按照自己的意志和利益，对文本实施的强制阐释。”[39]他把朱熹对汉儒解经的批评，相比于路德对中世纪教会对《圣经》的强制阐释之批评，并说朱熹“称以经典为名强制文本的方法是‘只借圣人言语起头，自演一片道理’，‘直以己意强置其中’”[40]。我很赞同这一看法，而且我一直认为，马丁·路德在世界上可以说无人不知，但朱熹却在研究中国历史和哲学的学者之外，知之者甚少，这应该是东西方比较研究应该注意的一个问题。在我看来，宋儒推翻汉代经学的强制阐释，尤其朱熹注重经文本义，在中国阐释传统中的贡献，其意义正不下于路德在西方历史文化中之重要[41]。在中国阐释传统中，宋人反对汉唐注疏的繁琐武断，主张回到文本本义，就很类似西方始于奥古斯丁、承传于阿奎那和路德那样以文本为基础的阐释倾向。朱熹说：“旧来儒者不越注疏而已，至永叔、原父、孙明复诸公，始自出议论。”[42]这就说明经学至宋代便发生一大变化，而自出议论的依据，就是回到经典文本，在对经文整体的理解和把握中，作出

自己的解释。周裕锴在论及欧阳修等人对汉唐注疏的怀疑批判时，认为这反映出宋人治经时的理性态度。他说："对权威的盲从意味着理性的萎缩，而对经传的怀疑则源于理性的张扬。欧阳修曾说明自己疑古的动因，这就是摒弃那些偏离儒家思想体系的曲解和杂说，恢复儒家经典的原始本义。"[43]从欧阳修的《诗本义》到朱熹的《诗集传》和其他著述，都可以明显见出这一倾向。今天探讨文学批评和阐释问题，这种注重事实和文本实际的理性态度，仍然值得我们借鉴。

20 世纪西方文学理论的发展，的确越来越离开作者，而以读者为中心。巴尔特故作惊人之语，喊出"作者已死"的口号，宣称"文本的统一不在其起源，而在其目的地"。所有文本都由各种语言片段组成，复杂交错，没有主从关系，也没有恒定统一的组织，而"这各种各样的文本只在一个地方集中，那个地方就是读者"[44]。以斯坦利·费希为代表的美国读者反应批评更走极端，不仅宣称作者已死，而且连什么是文本，也由读者决定。费希甚至说："文本的客观性只是一个幻象。"[45]其实这当中有自相矛盾、不能自圆其说的困难。如果连文本是否存在都由读者来决定，没有客观意义上的文本，没有文本的原意，那么读者反应批评还对什么东西作出反应呢？还叫什么读者反应批评呢？走到这一步，文学批评确实把文本抛开，变成无限扩张的自我写照，也必然引起许多有理性的读者和批评家的反感。意大利著名学者和作家安贝托·艾柯很早就从符号学的角度，讨论过读者在阅读中的积极作用，论证作品的开放性质[46]。但他对读者反应批评这类极端片面的倾向，显然颇不以为然。1990 年，他应邀在剑桥大学做坦纳讲座的系列演讲，就在"作者意图"（*intentio auctoris*）和"读者意图"（*intentio lectoris*）之外，又提出"作品意图"（*intentio operis*）这样一个新奇概念。所谓"作品意图"并不是摆在文本表面，无需读者参与就可以发现，却是"读者要下决心才会'看见'它。因此只有作为读者方面猜测的结果，才谈得到文本的意图。读者最初的行动，基本上就是猜测文本的意图"[47]。可见艾柯仍然十分重视读者积极参与的作用，但他提出"作品意图"的目的，在于突出作品的"文本实际"在阅读过程中起引导读者的作用。超出文本，不合情理的强制阐释，艾柯称之为"过度的解释"（overinterpretation）。艾柯明确地说，"作品意图"也就是从奥古斯丁到阿奎那都一直强调的文本的一致，以及字面意义之重要这个古老观念。艾柯说：

> 如何验证关于文本意图的猜测呢？唯一的办法就是把文本作为一个统一的整体来检验它。这也是一个老的概念，来自奥古斯丁（《论基督教教义》）：文本任何部分的解释，如果得到同一文本另一部分的证明，就可以接受，但如果与同一文本的另一部分相抵触，就必须断然拒绝。在这个意义上，文本内在的统一就可以控制此外无法控制的读者的意愿。[48]

在阅读过程中，"文本意图"就体现为文本的统一，表现为语言文字意义总体的一致。文本的阐释就必须以文本的一致或统一为前提，即文本的解释必须圆满，各部分互相支撑而不相互龃龉，不能抓住一点，以偏概全，以局部掩盖总体。有这一基本观念为标准，就可以辨识不同解释的高下优劣，越能够顾及文本各部分关联，从整体到局部细节都能够作出合乎情理的解释，越有说服力，也就越是高明的解释。反之，则是强制的阐释或艾柯所谓"过度的解释"。我们需要了解各种文学理论，熟悉其概念和方法，但在实际的文学批评中，我们不能机械搬用理论概念，更不能套用理论概念，用文学作品去印证理论。我在此文开头就说过，文学文本总需要阐释，文学作品的意义往往不局限在文字本身的意义，所以文学阐释就总在文本字面意义之外或之上，探索作品更深或更高远的意蕴。这里就有一个度的问题，即如何既阐发作品的含义，又不脱离文本容许的范围和程度，作出合情合理的解释。阐释是一种艺术，文学的阐释尤其如此，这当中没有一个机械硬性的规定，而全看阐释者个人的知识积累、文化修养和思辨能力，看阐释者能否把握合理解释之度。文学阐释是多元的，但阐释的多元不应各执一端，承认读者的作用也就不必排除作者和文本的作用，因为真正有说服力的阐释，一定是考虑到各种因素，可以把文本意义的总体解释得最完满圆通、最能揭示作品的意蕴、最合情合理的解释。如果我们的文学批评能够做到这样，那就是我们在学术发展上充满了希望的未来。

① Plato, *Ion*, trans. Lane Cooper, 534b, in *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters*, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns, Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 220.

②Plato, *Socrates' Defense* (*Apology*), trans. Hugh Tredennick, 22bc, in *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters*, p. 8.

③ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, trans. James Duke and Jack Forstman, Missoula, Mont.: Scholars Press, 1977, p. 95.

④ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1957, p. 5.

⑤ Heinrich Heine, *Concerning the History of Religion and Philosophy in Germany*, in *Selected Works*, trans. Helen M. Mustard, New York: Random House, 1973, p. 274.

⑥ Haun Saussy, "Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes", in *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Saussy, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 12.

⑦⑧⑨⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑳㉓张江:《强制阐释论》,《文学评论》2014 年第 6 期。

⑩⑪Jonathan Goldberg, "Romeo and Juliet's Open Rs", in *Critical Essays on Shakespeare's* Romeo and Juliet, ed. Joseph A. Porter, New York: G. K. Hall & Co., 1997, p. 83, p. 85.

⑫⑲㉑㊴㊵张江:《理论中心论——从没有文学的"文学理论"说起》,《文学评论》2016 年第 5 期。

㉒张隆溪《二十世纪西方文论述评》,第 2 页,三联书店 1986 年版。

㉔㉘㉙㉚㉛㉝㉞㉟Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd revised edition, trans. & rev. Joel Weinsheimer and Donald Marshall, New York: Crossroad, 1989, p. 97, p. 266, p. 306, p. 267, p. 269, pp. 94 – 95, p. 288, p. 289.

㉕E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven: Yale University Press, 1967, p. 126.

㉖㉗Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, New York: Harper & Row, 1962, p. 191, p. 195.

㉜ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, trans. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. 56.

㊱ St. Augustine, *On Christian Doctrine*, II. vi. 8, trans. D. W. Robertson, Jr., Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958, p. 38.

㊲ Thomas Aquinas, *Basic Writings of St. Thomas Aquinas*, ed. Anton Pagis, 2 vols., New York: Random House, 1945, 2: 17.

㊳ Martin Luther, *Works*, ed. Helmut T. Lehman, trans. Eric W. Gritsch and Ruth C. Gritsch, vol. 39, Philadelphia: Fortress Press, 1970, p. 178.

㊶参见 Zhang Longxi, *Allegoresis: Reading Canonical Literature East and West*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005, pp. 134 – 146.

㊷《朱子语类》,卷八〇,第 2089 页,中华书局 1986 年版。

㊸周裕锴《中国古代阐释学研究》,第 210 页,上海人民出版社 2003 年版。

㊹Roland Barthes, "The Death of the Author", in *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, p. 148.

㊺ Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics", in *Is There a Text in This Class? The Interpretive Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, p. 43.

㊻参见 Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press, 1979; *The Open Work*, trans. Anna Cancogni, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

㊼㊽ Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 64, p. 65.

〔作者单位:香港城市大学人文社会科学院〕

责任编辑:何兰芳